



TITLE:

[書評]リンダ・ノチリン『リアリズム』(ペンギンブックス「様式と文明」シリーズ,1990)

AUTHOR(S):

円尾, 健

CITATION:

円尾, 健. [書評]リンダ・ノチリン『リアリズム』(ペンギンブックス「様式と文明」シリーズ,1990). 仏文研究 2006, 37: 113-133

ISSUE DATE:

2006-10-10

URL:

<https://doi.org/10.14989/137970>

RIGHT:

〈書評〉

リンダ・ノチリン『リアリズム』
(ペンギンブックス「様式と文明」シリーズ, 1990)

田 尾 健

はじめに

このリアリズム論を紹介するに当たって、まず紹介者、すなわち、ここ数十年フランス語とフランス文学の教授と研究に従事し、とくにここ何年かはリアリズム—十九世紀を中心とする近代リアリズム—の問題にかかわって来た日本の一研究者の、ささやかなリアリズム体験に触れることから始めようと思う。その方が、この本を取り上げる意味と目的がはっきりするだろうから。

筆者はモーパッサンやフローベールといった自然主義文学の勉強から出発し、その後研究のメドも立たぬまま暗中模索しているうちにデカルトを始めとするフランス近代思想の流れの中で問題を考えるようになり、今日に至った次第だが、その過程において、いやおうなしに「リアリズムとは何か」ということを、あらためて考えさせられることになったのであった。そして、それと同時に、日本でのリアリズムの捉え方に、しだいに疑問をおぼえだしたのも事実である。以下において、その辺の事情を少し具体的に述べてみよう。

以上のようなことが念頭にあったので、先年、毎年の例会の後で、旧知の、人文科研のUさんに一Uさん、ここで言及するのを何とぞ許されよ！—リアリズムを共同研究で取り上げたりするつもりはないのか、とたずねたところ、即座に「古すぎる！」といった返事が返って来たのであった。テーマとしては古すぎる、時代おくれである、ということなのであろう。「無理もないな」と、あらためてリアリズム、すなわち十九世紀リアリズムの、日本での不人気を確認させられたしだいであるが、同時に自分自身もそういった考えに振り廻された時期があったことを思い出した。それにつけても思い出すのは、亡友の尾崎和郎（元成城大学）から聞いた、スタージュの団長としてフランスでのスタージュに参加した時の体験談である。筆者とは大学院も同期であり、同じくフランス・リアリズムを専攻し、ゾラの研究者として注目すべき仕事を残している彼が、現地で開かれたセミナーに出席したところ、十九世紀文学のテキストが教材として用いられると、日本のスタージュールは、一様にイヤな顔をしたという。

明治に後発国として出発した日本は、その後大正、昭和と時代が進むにつれてようやく近代国家としての体裁をととのえ、それと同時に否応なしに近代から現代へと脱皮を迫られて行く。文学も、もちろん例外ではない。十九世紀を中心とする西欧の近代文学の輸入、模倣に明けくれたあと、こんどは二十世紀文学への転換が叫ばれることとなる。その二十世紀もすでに過去となり、

現在があるわけだが、先に一べつしたような状況を見ると、あたかもわれわれは、十九世紀なぞとっくに消化して卒業してしまったような印象を受けるが、はたしてそれは事実なのだろうか。一口に十九世紀といっても、日本はペリーの来航（1853）に始まり、やっと世紀の後半になって鎖国を解いたような次第であり、その後半も、おおむね近代西洋文明の輸入と追隨に明けくれていたわけであって、日本が十九世紀を一前半も含めて一全体として実感・体験し、理解したことなど一度もなかったといつてよいだろう。

ところで、作家の加賀乙彦は、最近、「十九世紀リアリズムの復権の予感」と題する短文で、二十世紀文学を振り返って嘆きに近い感慨をおぼえるとして、小説を書き始めてからの四十年の経験でも、小説の評価は常に「新しいこと」だったという。

二十世紀の文学者が目指したのは、十九世紀とは違うもの、異質なものであって、とくに小説の世界では、「十九世紀風の小説」とか「絵に描いたようなリアリズム小説」などというのが、小説の古さを示す、最大の悪罵であった。（『青春と読書』2月号、集英社、2006、p.8）

このように新しさばかり追い求めているうちに、いつの間にかリアリズムは「現実世界の表面的な真似」だとか、「事実をなぞっただけの底の浅い世界」という固定観念ができ上がってしまい、それを錦の御旗のように振り廻すようになってしまったのだろう。それに、「もう十九世紀リアリズムは古い、二十世紀文学でなくてはダメだ」式の考えで行けば、二十一世紀に入った現在、「もう二十世紀文学は古い、今は二十一世紀文学でなくては」ということになりはしないだろうか？加賀は、それにたいして、リアリズムは十九世紀のすぐれた小説家が開発した技法であり、バルザックにはじまり、スタンダール、フローベール、トルストイ、ドストエフスキーが今でも多くの人に読まれるのは、そのリアリズムが決して十九世紀の社会の表面をなぞったものではなく、二十一世紀にも通ずる世界を描いているからである、と主張する。そして、このように十九世紀の小説を貶め、古風なリアリズムとして排除してきた二十世紀の小説が、今、二十一世紀になっていかにも古風で無力なファンタジーに見える、として、十九世紀リアリズムの、二十一世紀での復権を期待するのである。

以上、現代作家の一人、加賀のリアリズム観を参考までに紹介したが、筆者自身についていえば、先に述べたように自然主義文学の勉強から始めたものの、確たる研究プランを持ち合わせていたわけでもなく、そもそも外国文学研究そのものに確信が持てないまま、加賀のいうように「十九世紀リアリズム・ノー、二十世紀文学・イエス」の大合唱を背後に聞きながら、時代おくれの自然主義なんかよりもっと“ナウい”，もっと“カッコいい”二十世紀的テーマがないものかと思案していたところ、たまたま日本の俳句をイタリア語に翻訳して出版した比較文学専攻のイタリア女性へのインタビューを読んで、リアリズムというものについて、目を開かされる思いをしたのであった。そのインタビューの中で、彼女は次のような、きわめて興味深い指摘をしている。

俳句では、よくホトトギスが出てきますね。理屈っぽい西洋人は、そのホトトギス飛んでいるのですか、それとも枝にとまっているのですか、と質問してくるのです（下線筆者）。『朝日ジャーナル』4月9日号、朝日新聞社、1982、p.24)

ここで問題となっているのは俳句の省略法であり、省略しても意味は伝わるとして、日本語がたたえられているが、それはともかくとして、以上の指摘は、それまで一度も、だれからも聞いたことのないものであった。人は、一口にあるいはいとも簡単に、現実とリアリズムを口にすが、そもそも、その現実世界の捉え方が、日本と西洋では大きく異なるのではないか、というのがその時筆者の考えたことであった。いずれにしろ、リアリズム＝写実主義と、日本語に置きかえただけでは片付かないということを痛感したのである。H・バターフィールドは、その有名な『近代科学の誕生』（上）（渡辺正雄訳、講談社学術文庫）の中でルネッサンス時代の科学について論じ、「十五世紀イタリーの芸術は、近代科学の成立史において一章を占めるべきだと言ってよいだろう」（同書p.72）と書いている。そこでは「光学と透視画法を習得し、幾何学と比を学ぶことが重んじられたのみならず、解剖学の意義が強調された」。これを読んで、やっと先の指摘の意味が納得できたような次第であるが、それと同時に、近代西欧の芸術が科学の知識の上に築かれていることを、あらためて教えられたのであった。

リアリズムについて考え直す機縁となったのは何もそればかりではない。すでに何年も前のこと、テオドール・ジェリコーを中心とするロマン派絵画の展覧会が開かれたことがあった。この、ドラクロアの兄弟子で、フランス・ロマン派絵画の旗手として華々しく登場した画家の、有名な代表作『メデューズ号の筏』（1819）は、さすがに模写で代用されていたが、この展覧会でもっとも感銘を受けたのは、展覧会そのものよりも、むしろそれを取り上げたNHKの、ジェリコーに捧げたテレビの美術番組であった。そこではジェリコーの生涯と制作のあり方が扱われていて、それによると、『筏』の制作にあたって、作者は、かろうじて生き残った乗組員の話をもとに、実際にアトリエの中に同じような筏を作り、またパリの屍体収容所に通って死体の研究を行ったという。それは、「型にはまった安易な伝統的な表現よりも、『真実』こそが美である」という強い信念（高階秀爾）のあらわれであるが、それは、こちらの伝統的な、漠然とした、ロマン主義のイメージを根底からくつがえすものであった。伝統的には、あるいは一般的には、ロマン主義はリアリズムと対立するものとされている。だが、ここに見られるのは、まさしく実証精神、そしてリアリズムの精神であって、とくに屍体置場の話などは、後の自然主義作家のゾラの『テレーズ・ラカン』（1866）に出てくる場面を連想して、いずれにしろ、フランスのロマン主義は、こういった現実感覚に支えられているということを痛感させられたのであった。以上は、当方の無智と不勉強以外の何物でもないといってしまうればそれまでであるが、それが筆者一人だけのことであれば幸いである。

さて、以上に、紹介者のリアリズムとのかかわりを簡単に辿ってきた。このささやかな考察からも、ある傾向が明らかになってきたようである。およそリアリズムというものは、何よりもまず対象を、現実をどう認識し、捉えるかということに帰着すると思うが、西欧のリアリズムはダ

《書評》リンダ・ノチリン『リアリズム』

イナミックであり、対象に対して能動的であるのに対して、日本人のそれは－「絵に描いたようなリアリズム小説」といった批評がまさしく示しているように－スタチックであり、対象に対して消極的、受動的であるといつてよいのではないか。

いずれにしろ、日本で十九世紀小説がいかに貶められ、古風なリアリズムとして排除されて来たかは、先に、加賀乙彦と共に見た通りである。とはいえ、日本でもその大合唱に加わらず、自分のことばで語った人間がいなかったわけではない。先に自分の論文でも引用し、ここでもあえて引用することにするが、たとえば、音楽批評の吉田秀和は、漱石の英国日記を取りあげて論じ、その中で次のようにいう。

あまり飛躍してもいけないが、日本人は西洋風リアリズムが苦手なのではないか。リアリズムは日本にももちろんある。だが違うものだ。日本人は見たくないものは見ない癖がある。[.....] 西洋風リアリズムが根づかなかったこと、漱石以来百年大して変わらない（下線筆者）。(『音楽展望』、『朝日新聞』学芸欄、2000・6・23、夕刊7面)

また、今や国際的に活躍する演出家、蜷川幸雄は、イギリスで実際に劇団を演出した経験から、彼我のリアリズムの演劇の相違について次のように述べている。

「俳優の技術は」水準は高い。それとリアリズム演劇という意味が日本とはまったく違う。本当にリアルなんです。食べるシーンでは本当に食べる。首をしめるシーンでは本当に飛びかかっていく。これは文化の問題なんでしょうね。日本は近代化の一つとしてリアリズム演劇を取り入れようとしたわけですが、その様式だけを輸入したにすぎない、そう思いましたよ（下線筆者）。(「この人と演出家・蜷川幸雄さん」『毎日新聞』夕刊、1992・4・6)

ところで、「リアリズムとは何か」というところから出発し、リアリズムをめぐる状況からそのあり方を探って来たが、今、あらためて日本の近代化、西洋化、というものがそこにも反映していることを痛感する。いうなれば、われわれの西洋理解のレベルと質が問われているのだ。もし、批評家の吉田がいうように、日本人が、本当は西洋風リアリズムを苦手とし、もっぱら敬遠して来ただけなのに、それを貶め、悪罵を浴びせてこと足れりとして来たのであれば、また蜷川のいうように、近代化の一環としてリアリズム演劇を輸入したものの、実体抜きで単なる様式として真似したにすぎないのだとすれば、これほど非生産的なことはないだろう。

リアリズムそのものは一自然主義をも含めて一過ぎ去った十九世紀という時代の文学・芸術現象であるが、そのエッセンスはロマン主義と共に、近代の思想・芸術思潮を二分する、大きな流れといつてよいだろう。それを扱うのに、自分の好みだけで勝手に裁断しているだけでは、紹介・研究それ自体が問われることになりはしないか。いずれにしろ、現状で要請されているのは一種の交通整理、すなわち正確な認識と把握のもとに事態を整理し、全体像を持つことだと思われるが、次に紹介するリンダ・ノチリン『リアリズム』は、リアリズムを文学、美術のみならず

歴史・社会的にも幅広く捉え、広い視野の下で考察したもので、以上の目的に、現在望み得る、もっともふさわしいものと思われる。(本書のタイトルは英語のrealismであり、日本語の訳語としては「写実主義」が定着しているようだが、この紹介ではあえて採用しなかった。上述の考察からも明らかのように、「写実主義」ではrealismより意味が狭いうえに、誤解の可能性さえあり得ると判断したからである。)

紹介

著者紹介によると、リンダ・ノチリンは1931年生まれでヴァッサー・カレッジとコロンビア大学で教育を受け、ついでニューヨーク大学美術研究所で博士号を取った。十九世紀絵画について多くの論文を書き、中でもクールベの芸術に関する重要な展覧会の共同監修者となっている。

リンダは長年ヴァッサー・カレッジで教鞭を取り、以後ハンター・カレッジ、コロンビア大学、スタンフォード大学、ウィリアムス・カレッジとエール大学で客員教授を勤め、目下はニューヨーク市立大学大学院センターの芸術史の名誉教授である。専攻分野は女生と芸術であり、「なぜ偉大な女性芸術家がいなかったのか」と題する論文(1971)、『女性、芸術、権力』というエッセイ集(1988)、十九世紀の芸術と政治に関するエッセイ集『視覚と政治学』(1989)といった業績がある。

ノチリン教授は既婚者であり、子供が二人いる。

以上の紹介に続いて本書の目次は次の通りである。

目 次

編集長のはしがき	7
謝 辞	9
1 リアリズムの本質	13
2 十九世紀中期における死	57
3 「時代におくれてはならない」 リアリズムと同時代性の要求	103
4 近代生活の英雄的生活	179
エピローグ	209
例図のカタログ	249
参考図書	271
索 引	275

さて、それでは「編集長のはしがき」から本シリーズーペンギン・ブックス「様式と文明」シ

リーズのねらいを見て行くことにしよう。

このシリーズは、「ヨーロッパ芸術における様式の歴史とその諸問題の両方に充てられ」ていて、「批評的というよりはむしろ解説的なものである」。目的とするのは、「各々の重要な様式を、他の非視覚的な芸術のみならず、思想や全体としての文明にもある、同時代の、力点と方向の変化に関連して論ずることである」。

芸術上の様式を、このように文脈を拡大して検討することにより、それらの基本的な性格と動機の、より綿密な明確化とより深い理解に達することが期待される。

シリーズは「一般読者を対象とするが、専門家にも興味を持てるようなレベルで書かれて」いて、「これ以外に統一性を目ざす試みは行わ」れていない。各著者は、完全に自由に論述することができ、思い通りの自由な選択が可能であった。なぜなら、選択と圧縮は、このように、範囲が芸術史のわくを超えているシリーズでは避けられないことだから。そしてまた、より具体的には、「時代ごとの歴史的概観といった性質のものではなく、むしろ、それぞれの継起する時代に支配的な芸術上の観念の検討を提供することを意図」するものであり、そしてこの目的のためには、「若干の慎重に選んだ問題点の詳細な分析の方が、鳥瞰図よりも啓発的なのである」として、このはしがきは結ばれている。

I

最初の章「1 リアリズムの本質」は短い前置きがあって、以下いくつかの各章に分かれているが、この前置きは、本書の方向を示すものとして重要である。

著者はまず、「リアリズムは造形美術と文学における歴史的運動として、そのもっとも論理的で一貫した系統的表現をフランスで達成したが、それにとまって大陸の他の場所、イギリスやアメリカで追従、類似物や変形したものが出現した」という。それはロマン主義を先行者とし、現在一般に象徴主義と称されるものを従えてほぼ1840年から1870—80年まで支配的だった運動である。その目的は、同時代の生活の細かい観察をふまえた、現実世界の忠実な、客観的で偏見のない描写を行うことであった。この定義は本研究の方向を決定することになるが、それには必然的に若干の問題が生ずる。なぜなら

マニエリスム、バロックあるいは新古典主義のような用語が—それらがたとえどんな難題を引き起こすにしろ—視覚芸術に固有な、様式上のカテゴリーを定義するのに用いられるのに反し、リアリズムという語は、主要な哲学上の問題とも密接に結びついているからである。

諸芸術における歴史的、様式的な運動あるいは動向として見たリアリズムの、特有な含みを切り離して考えるために、われわれはまず、この用語を用い得るさまざまな、時には正反対の意味

から生じる問題のいくつかを考察しなくてはならない。

以上のような前提に立って、各論が展開されて行くが、念のためにその各論のタイトルを以下にあげておこう。

リアリズムと現実

リアリズム、歴史、時間

テーマ問題の新しい領域

リアリズムと科学

リアリズムと社会問題

歴史的定義に向けて

もとより、以上の六部についてそれぞれ万遍なく紹介することは無理であり、必要な取捨選択を行うしかないが、まず最初からみてゆくことにしよう。

リアリズムと現実

この問題について、著者はまず、「リアリズムの観念を悩ます混乱の根本的な原因の一つは、高度に問題をはらんだ現実という観念との、そのあいまいな関係である」と指摘する。ついで、最近ニューヨークとロンドンで催された、「現実の芸術」と題する展覧会を取り上げて、それがプラトン以来の西欧思想の主流—「真の实在」を「単なる現象」に対置する—をなす長い伝統の、当代の表現であるとして、それに関連したヘーゲルやボードレールの発言を引用したあと、リアリズムの反対者の多くがその攻撃を行った理由として、次の理由をあげている。すなわち「それはより高く永続的な現実を、より低い世俗的現実のために犠牲にしている」、と。

以上に続いて次のような指摘がある。

リアリズムが「様式のない」、あるいは透明な様式、視覚的な現実の単なる似姿か鏡像であるというありふれた考えは、それを歴史的で様式上の現象として理解する上でもう一つの障害となっている。これははなはだしい単純化である、というのは、リアリズムは他のどんな様式とも同様に、単なる現象の反映ではなくて、その現象に関するデータ—与件—との、様式としての関係は、ロマン主義、バロック、またはマニエリスムのそれと同じく複雑でむつかしいからだ。（下線筆者）

これは、このリアリズム論の根底をなすと同時に、ほとんどの論者がおちいる落とし穴に注意を喚起したものとして、とくに重要である。（この「はなはだしい単純化」、はなはだしい錯覚が、ここ何十年、われわれの間でも大手を振って歩いていたのは、先に確認したとおりである）。いずれにしろ、「リアリズムに関する限り、論点はその支持者のみならず反対者も含めた主張—リアリストたちは、日常の現実を忠実に描写しているにすぎなかったということ—に、大いにまどわされている」。

これらの主張は、知覚が「純粹」で、時間や場所によって制約されることがないという信念に由来するのであった。しかし、純粹な知覚—いわば真空における知覚—は、いったい可能なのか？

このように、著者はリアリズムに関する議論を、いわばデカルト風にすべて原点に引きもどして、あらためて構築し直そうとするのであるが、リアリズムが単なる現実の反映ではなく、その現実との、様式としての関係は、他のどの様式—ロマン主義、バロックあるいはマニエリスム—にも劣らず複雑でむつかしいのだという指摘は、大きな功績といってよいだろう。

ともあれ、絵画において、画家の目がいかに捉われないとしても、可視世界をキャンパスの平らな表面に収めるために変形しなくてはならないし、その知覚は、したがって、三次元の空間と形式を二次元の絵画の平面に伝えるさいに、その知識と技量に劣らず、絵の具や亜麻仁油といった物質的な特性にも必然的に制約されているのである。ついで、写真、文学、さらに映画についても同様の事情があげられる。とくに映画について、かつてアンドレ・バザンは「世界を、それ自身の姿、芸術家の解釈の自由や、また時間の不可逆性によってわずらわされない姿で再創造したもの」と形容したことがあるが、その映画でさえも、少なくともすでにプリニウスの時代から芸術のあこがれの一つであった、現実を、それも全体として捉えるという古来の夢を実現できないでいる。

さらに、現代—芸術が現実の世界からの独立を主張し、また単一の、無条件の現実の存在を疑う時代—と違い、十九世紀中期では科学者と歴史家たちが主役であり、人間と自然について知り得ることに明らかな限界は存在せず、またリアリズムの作家と芸術家たちも同様に、事実と経験の分野における探検家なのであった。というのは「様式なしの様式」という観念は、それ自体十九世紀の自家創作になる神話の一部であるとはいえ、リアリズム創造において、外的世界の、実際の客観的な研究が果す役割は無視できないからである。

もし、芸術における慣習と、経験による観察の間の対立を絶対的というよりはむしろ相対的な基準と考えるならば、リアリズムにおいて、観察が果す役割が、慣習のそれより大きいのは見易いことであると、著者は画家のコンスタブルやドガを例にあげていう。十八世紀末と十九世紀の芸術の歴史は、ゴンブリッチの言明するように、たしかにschemata（図式）に対する闘争の歴史である。そして、この闘争での主要な武器は、経験による現実の究明であった。コンスタブルが、腰をおろして写生する際、かつて絵を見たことがあることを忘れようと努めるといった時、あるいはモネが盲目に生まれついて、あとで急に視力を与えられたらよかったのにといった時、かれらは独創性に高い価値を与えるというだけではなく、新しく現実と対決することの、その精神、その絵筆から受け売りの知識や、ありきたりの手法を意識的に取り除くことの重要性を強調していたのである。これほど根源的で極端なアプローチはかつてなかった。

それにもかかわらず、これが、事実上、どの程度まで新しいアプローチであったかたずねるのももっともである、として、著者はヤン・ヴァン・エイク、ヴェラスケス、カラヴァッジョなどの例をあげて、それはヨーロッパ芸術にあって循環する傾向の、別の現象にすぎなかったのか、

という疑問を発している。差し当たり、リアリズムの、過去の芸術との複雑な関係を見無視して、マネの肖像画がいかなる意味においてもヴェラスケスの肖像画よりも真に迫っていることなどを証明するのは困難であろう。ただし、「重要とはいえ、視覚的現実にたいする忠実さはリアリズムの企ての一側面にすぎなかった」として、著者は続けている。

そして、これほど複雑な運動についてのわれわれの考えの基礎を、その特徴の一つ、すなわち本来の当らしさだけにおくのは誤りであろう。リアリズムを、その時代の内側にある様式上の態度として理解するには、われわれは、したがってリアリストたちの他の大望や達成した結果のいくつかに目を向けなくてはならない（下線筆者）。

これは、先に著者が安易で薄っぺらなリアリズム観—現実世界の表面的なマネだとか、事実をなぞっただけで底が浅い、といった一を「はなはだしい単純化」として、きびしく批判した、その延長にある発言だが、それは従来の、リアリズムをひたすら矮小化してこと足れりとして来た流れの欠陥を鋭くつくと同時に、リアリズムを捉え直し、その本質と全貌に迫ろうとする、本格的な試みとして、強調するに価するものと考ええる。

リアリズム、歴史、時間

さて、その、「リアリストたちの他の大望や達成した結果のいくつか」の一つとして、著者は時間の感覚の根本的な変化に伴う、歴史についての新しくて広がった観念がリアリズムの視野の中心をなし、さらに新しい民主的な思想が、より広い歴史的なアプローチの刺激となったことをあげる。ふつうの人々—商人、労働者と農民—が、歴史の舞台に登場しはじめるのである。新しい歴史的なアプローチの代表者はテヌーであり、歴史と、経験した事実とのつながりが強調され、それがリアリズムに特有のものとなる。フローベールも1854年の手紙で、「この世紀の主要な特徴」を「その歴史的感覚」であるとし、事実を物語ることの必要を強調する。クールベは、1861年に、テヌーの説を芸術に適用して「絵画は、本質的に具体的な芸術であって、実在して現存する事物の表現からしか成立できない」と宣言した。

かつて歴史画は絵画の王座を占めていたが、画家たちは歴史的なテーマを扱うことを止めたわけではない。ただし、大部分は歴史的風俗画に変貌してゆき、十九世紀の中ごろにはもう取り返しのつかないほどの変化を受けていたことは事実である。このように、歴史的テーマの扱いが事実即し、世俗的になってゆくのを著者は具体的に作品を通して辿っているが、それは省略するとして、リアリストたちは、クールベに代表されるように、同時代の芸術家にとっての唯一の正当なテーマは同時代の世界であると考えた。ところで、リアリズムが進化するにつれて同時代性の要求はきびしくなっていく、印象主義者たちの「瞬間性」は、同時代性をその究極の限界までもたらしめたものである。「今」、「今日」、「現在」が、「この、そのもの」、「この瞬間」になっているのである。

このように、芸術において現時点を捉えることを強調するのは、[.....] 時間の性質についての、リアリズムの見方の本質的な一面なのである。リアリズムの運動は、常に「現在」あるがままに、視覚の瞬間に知覚したままに捉えた運動である。

ついで、ルーベンスのような以前のリアリストが描いた自然の運動と、ドガのそれとの比較、分析が精密に展開されているが、後者に見るような、時間的断片を、知覚した経験の基本的単位として強調することは、具体的事実を現実そのものとして同一視するのと同様に、伝統的な道徳的、形而上学的かつ心理的価値の排除または縮小につながり、たちまち反対者の非難を招くようになる。マネの『マクシミリアン皇帝の処刑』はその好例であり、批評家から、同じようなテーマを扱ったゴヤの『五月三日』にくらべて、ぞっとするほど野蛮な行為にたいして道徳的で心理的な反応を描き出すことができなかったと批判される。たしかに、この『五月三日』は有無をいわさぬ迫力で見ると捉え、後のピカソの『ゲルニカ』の先駆となる「言葉のあらゆる意味で革命的と呼ぶことのできる最初の偉大な絵画」(ケネス・クラーク) といつてよいが、それにたいしてこのイギリスの批評家クラークは、マネを偉大な画家であると認めながらも、この場合、悲劇的感覚を欠き、それは一ゴヤと違って—しよせんブルジョア階級に属していたからだとする。(K・クラーク『絵画の見かた』高階秀爾訳) , 白水社, 1977, pp. 158-161.)

この点について、著者ノチリンはリアリズムの立場から興味深い考察を行っていて、これに触れずにすまずことはできない。マネの絵に見られる第三者的感覚や形而上的な含みの不足は、その、事件についての道徳的無関心や芸術的無能力に由来するのではないと彼女はいう。マネは、この非道な事件にたいしてどの共和主義者にも劣らず反応したに違いない。ただ、その重要性に関するかれの意識は、制作に当たっての、入念な調査、準備などから明らかにされるだけであって、マネは、どちらかといえば、作品をゴヤのような一對一の直接対決の、永遠の非人間性に関するより普遍化したナレーションに変えてしまうよりは、絵の‘意味’を強固な具体的事実一個別の、証拠のある歴史的事件である皇帝処刑の、つかの間の様子—に固定するよう入念に工夫したのであった。

この違いは、少なくとも部分的にはそれぞれの作品を支配する、時間に対する態度の違いによるとして著者は両者の違いを、その観点から詳細かつ具体的に分析していて説得力があるが、ゴヤの絵が与える衝撃が道徳的で形而上的であるのに比して、マネの方は、マクシミリアンの死は形而上的というよりはむしろ歴史的な時間の中で起きる、と結論づけている。恐ろしい事件ではあるが、恐ろしさは事実の内部に含まれている、瞬間的な、戦争ニュースの写真のように。なぜなら、「リアリストにとって、恐ろしさは一美あるいは現実そのものと同様に—普遍化することができない。それは特定の時点での具体的なシチュエーションに縛りつけられているのである。」

テーマ問題の新しい領域

この章は、「リアリストたちが、時間と感情の面からその視野を狭めたとしても、それを拡大して、はるかに広い範囲の経験を取り入れた」という指摘にはじまり、芸術における民主主義へ

の要求が、政治的かつ社会的な民主主義の要求に伴って起こり、それまで注目されることのなかったか、絵画による、あるいは文学による表現にふさわしくないと考えられてきたテーマの、新しい一大領域を切り開くことになった、という。古代の英雄や、キリスト教の聖人に代ってふつうの人間や、日常の平凡な状況や事物が描かれ、美と醜の境界線は、先進的な芸術家によって取り除かれてゆく。リアリストが、下流の人間、平凡な人間を積極的に取り上げたのは良く知られていて、著者はそれらの問題をくわしく掘り下げて論じているが、その点について、かれらが単にテーマの拡大をはかっただけではなく、それをはるかに超えるものを目ざしていたことを指摘しているのは重要である。

テーマを理想化、美化することを拒否し、客観的な描写と分析を一途に追求することによって、かれらは道徳的な立場に立った。「かつて、それ以前に、誠実さと真実性という性質が、芸術上の達成の基礎として、これほどまで強力に主張されたことはなかった」。ついで、このように真実に迫ろうとする芸術家としての、リアリストたちの苦心と努力のあとが辿られていて興味深い。この章についてはこれまでとして、次に移ることにしよう。

リアリズムと科学

十九世紀は実証主義と科学的精神に貫かれ、人間生活のあらゆる局面がその影響下におかれた時代であって、文学・芸術においても、リアリズム、とくにそれに続く自然主義（1870—95）といえ、当時の科学との関連で論ずるのが常識となっている。本書ではどのように論じられているのだろうか。

「リアリズムは、同時代の科学の方法と成果に、どれほど密接に関連していたのであろうか」と、著者は問うが、単純な、あいまいではない答えは考えられない。いうまでもなく、厳密な意味で、いかなる芸術形式、あるいは文学形式も、真に“科学的”と呼ぶことはできない—もし、それが科学的方法、すなわち関連した、事実にもとづく観察を証拠とする、多かれ少なかれ厳格な立証の責任のある仮説の公式化の範囲にとどまるというつもりならば。たしかに、スーラのような例はあるが、「より一般的な意味では、リアリストは、その方法が厳密に科学的でなくとも、それでも自然と現実にたいするその態度は科学的であった」。

真実—事実に、知覚し、経験した現実には忠実であること—を芸術の目的とすることで、かれらの視野は科学的態度を形成するのと同じ気迫をはっきりと示したのであった。何よりも、かれらは科学者の、真実の基礎としての事実にたいする敬意を共有した。

ゾラは1866年のサロン（美術展）批評や、翌年のマネ論において同時代の科学革命—事物と事実の正確な研究—に言及し、「この運動は科学の世界だけに起きたのではない。すべての知識の分野、すべての人間の事業は、現実における不変で明確な原理を求める」と言明する。

今日、十九世紀の科学革命の範囲と挑戦を実感するのは困難であって、前世紀では、科学はその目的と野望の範囲が今日以上に楽天的、広くてかつ野心的で、根本的にグローバルであった。

「コント、テーヌ、ゾラあるいはルナンといった人々は、古い形而上学を、科学への宗教的信頼という新しい形而上学で置きかえて、結局のところ科学を科学主義と唯物論と混同するに至ったといってさしつかえなかろう」と著者はいいい、ついで以上の作家、思想家の科学観や試みを通して、当時の科学がおかれていた状況を説明してゆくが、フローベールなどリアリズム作家や芸術家には、自然科学は、かれらのゴールであるあの、現実の生身から幻影をはぎとることの、あの、経験から精神的あるいは形而上学的な付着物の欺瞞を剥奪することの先例を提供するように見えたのである。

リアリストたちが、実際に自然科学の方法によって仕事を進めなかった、あるいはその目的を十分に理解しそこなったとしても、それでもやはりその態度の多くを共有し、すばらしいと思い、模倣しようとしたのは事実であり、それらの態度が、大いにかれらの仕事の性格と質を決定したのであった—すなわち不偏、無感動、客観性、先験的な偏見の拒絶、芸術家の、経験的事実の正確な観察と記述への専念、そして物事がいかにして（なぜ、ではなく）起きるかの説明がそれである。1857年、サント・ブーヴにとって『ボヴァリー夫人』の著者は、科学者と同じようにまったく非個人的な観察者であり、その手順において医者になぞられているが、このように、リアリスト自身、しばしばその仕事の“科学的”側面を立証するという骨の折れる作業に従事したのであった。

リアリズムは、いうまでもなく人間の状況を明らかに実験室の状況に転化したために非難される。早くも1843年に、バルザックと「分析小説」の一派が小説を「道徳的化学」に変形してしまうとして批判され、そして後に、多くの批評家は、リアリズムの科学的側面を「物質世界と、同時にそのもっともいちじるしく物質的特質すべての再現」と呼んで、その粗野な唯物主義を非難する一方、写真の登場と共に、それとリアリズムの関係をめぐって論議が新しくまき起こることになる。

科学的態度の、これらすべての現象は、おそらくゲオルク・ルカーチが十九世紀の西欧イデオロギーを全体として論ずるさいの、あの「認識論的不可知論」という、より広い展望の一部分とも見なせるだろう、として、筆者はヴァン・アイクやカラヴァッジョなど、本当らしさに関心を持つより古い芸術と比較してリアリズムが異なるその異なり方の一つは、他ならぬこの種類の、そしてこの程度のリアリズムは十九世紀まであり得なかったし、また考えられもしなかった、という重要にして網羅的な点にあるという。かの先人たちは、視覚的经验を再現する上でどれほど細心であったにせよ、ものを目、感情、思考を通して、心情と頭脳でもって眺めていたし、目の前の現実を超えた文脈で描いていたのにたいし、同時代のイデオロギーが事実のたいする信仰を信仰そのもののトータルな内容と同一視するに至ったのはやっとな十九世紀になってからであり、「まさしくこの点に、十九世紀リアリズム、そのすべての先行者との間の決定的な相違が存するのだ」。

リアリズムと社会問題

リアリズムは、当時の社会問題と政治問題にどれほど密接な関係があったのか、と著者はまず

問う。「これは、リアリズムと科学の関係の問題と同様に、複雑でデリケートな問題である」。およそ芸術というものは、もちろん社会構造の不可欠な部分である、というのはすべてを語ることであると同時に、何も語らないことでもある。中世の大聖堂にはじまり、現代にいたるまで、あらゆる文学・芸術作品は、自分たちがその一部をなす社会組織に抜きがたく組み込まれているが、とはいえ同時代の生活描写と分析を明白なゴールとし、同時代の変わってゆくが、しかし具体的な状況をよりどころとする芸術が、理想や象徴に関心を持つ芸術以上に、その時代の社会的状況に直接に、そして具体的にかかわってゆくのは、著者のいうように明らかであろう。

ついで著者は、1848年の進歩的な大変動（二月革命）に引きつづいて生れ、それにつづく社会のシニシズムと政治的幻滅の時期－第二帝政－に成熟に達したフランスのリアリズム運動は、ブルジョア優位の社会に対する抗議という、しかしながらその表現という二重の性格を持つ点で、内面的に愛憎の両面性の刻印を受けていたことを指摘する。一方において、それは革命それ自体によって解き放たれた、新しい社会勢力の表現一少なくとも当初は一と見られたが、他方では、リアリズムの作品として見た場合、芸術と特定の社会的態度とのつながりは、より無定形となる。「クールベの、1850年代の主要な絵画が、実際にかれの左翼的政治信条をどれほど正確に反映しているかは、議論の余地がある」。

「クールベの絵が社会的に刺激的だったのは、それが語ったこと—そこには公然たるメッセージは一切含まれていない—のためというよりは、むしろ語らなかったことのためである」という指摘は、この点で注目に値する。かれの、同時代の下層階級の、理想化せずおどろくほど直接的で事実即した描写がパリの官展でデビューを果たしたのは1850－1851年であって、勝ち誇ったブルジョワジーが、ちょうどこの下層階級から、かれらが1848年のバリエードで獲得した利益の大半を奪い取ったあとの、まさにその時期であった。1851年には、社会主義の脅威は依然人をおびやかす可能性だったのである。このようにして、クールベの当時の絵はそのスケール、スタイルとテーマだけで同時代の中産階級に対する脅威として見られ、徹底した社会思想の表明には程遠かったにしろ、そのラディカルな絵画上の革新のために、当時の左翼思想と密接に結びついていた。

ついで1848年の社会的理想の反映として『オルナンの埋葬』があげられ、「こういった作品で実証されているように、リアリズムと民主主義は、どちらも現状との、同じ素朴で妥協のない対決と、それに対する挑戦の表現であった」。

リアリストが、全員クールベの明快な、ラジカルな思想を共有したわけではないが、社会の民主化の進行にたいして敵意を持ったにしろ、それは、かれらがその社会の活気ある現実の姿をすっかり描き出すさまたげとはならなかった。

ともあれ、リアリズムの社会的関与は、何ら、社会的目的の公然たる表明や、耐えがたい政治的状況にたいする率直な抗議を伴うとは限らない。「しかし、単に、“時代の様子、慣習を伝え”ようにするだけで、同時代の社会的状況との、相当のかかわり合いを意味し、かくて、既成の価値や権力構造に対する、爆弾を投げると同じ危険性のある脅威となるおそれがあった」。（ここで著者がその一例としてマネの『皇帝マクシミリアンの処刑』をあげ、この、先に見たように完全

に“客観的”で、作者のブルジョワ的体質をさらけ出した、とされる作品が政府の検閲に引っかかり、公開を、そして同じテーマの石版画の流通を禁止されたことに触れているのに注意しよう)。最後に著者は1891年のシニャックの発言—アナーキストの画家の資格は、単にアナーキスト的な絵を描くことではなく、全人格を賭け、個人的な献身として公認のブルジョア制度と闘うことである、とする—を取り上げ、客観的状况は変ったが、それ以前の時期についてはあてはまるといい、次のように結んでいる。「リアリズムの時代には、個人的な寄与は、定義上、社会的寄与であった」。

歴史的定義に向けて

この「リアリズムの本質」と題する、冒頭の章を閉じるに当たって、著者は次のようにいう。リアリズムは、時折、前進的で持続する現象であり、諸世紀を通じて進化し発展して、十九世紀にそのもっとも本格的で凝縮した形式を達成したと考えられてきた—有名な『ミメシス』のE.アウエルバッハのように。自分にはリアリズム派であると思ったことのある作家や芸術家は多く、リアリズム作家たちが人間の現実にかかわるかぎりにおいて、他のすべての時代の偉大な作家と、こういう関心を共有したことにまちがいはない。だが、ニーチェは、すべてのすぐれた芸術家は常に、上のように思って来たが、それでも芸術におけるリアリズムは幻想にすぎないといった。ある意味では、われわれがすでに見たように、“リアリズム”という用語は、十九世紀中期に特有の幻想を示しているにすぎないのである—現実が存在するものの鍵を見つけた、という幻想。とはいえ、十九世紀リアリズムは質的にも量的にも、すべてのそれ以前およびそれ以後の表現とは対照的な性格を特徴とする。「それぞれの世代が現実の様相を新しく創り直してゆかねばならない—あれほど多くの人間が、ワーズワースやコンスタブルの時代からアラン・ロブグリエやラウシェンバークの時代まで信じて来たように—ことに同意するとしても、十九世紀中期のリアリズムが、その実践者の自意識と一途さのおかげで、すべての後続の試みにとって画期的な事件のみならず、範例にもなったことを認めなくてはならない」。

リアリストたちの、物事をありのままに見ようとする試みは、かれらの信念、世界、伝統や、捨て去ろうとし、反抗した対象の性質と切り離せなかった。そして、もしわれわれが、様式というものが—いかなる様式であろうとも—一定義上、一連の約束ごとにすぎないといって論点を回避するとしても、とこわって著者は続けている。

われわれは、それでも、リアリスト達が既成の約束ごとを離れて闘い、そして自己の経験の新しい、陳腐でなくてより根本的に経験的な論述にいたるまでずっと苦勞して道を切り開く、非常に切迫した努力を行ったことを認めなくてはならない。

「とはいえ、すでに見てきたように、没価値的世界観、それに加えてその帰結、すなわち没様式あるいは透明な様式というリアリズム神話をすっかり受け入れることには慎重でなければならない、それらが同時代人—運動に好意的であろうと敵対的であろうと—からどれほどひんぱんに、

あるいはどれほどしつように、公然と示されたにせよ」。

ついで、芸術家の同時代人の評価を、後の研究者の判断よりも価値あるものとする、芸術史家の間での傾向が取り上げられ、十九世紀に関連して詳細に論じられているが、これは省略する。

さて、以上、本書の最初の章、すなわち総論の部分―量にして全体の4分の1弱―を重点的に紹介してきたが、たとえ4分の1弱の量とはいえ、本書のリアリズム論としてのスタンスが、かなりの程度に明らかになったのではないかと考える。そして、従来の、とくに日本でのリアリズム論に、何が欠けていたかが明らかになれば紹介者の幸いとするところである。

最初の紹介にもあったように、本シリーズの特色は、それぞれの重要な様式を切り離して個別に扱うのではなくて、他の分野とも関連させ、さらに思想や文明の流れの中で捉える、一言で言うて、「芸術史のわくを超える」ところにある。本書についていえば、著者は芸術史を専門とし、専門とする美術の豊かな知識と、それに劣らぬ文学、思想的教養をふまえて、全体を歴史的、社会的視野の下で、いってみれば、「通常の文学史や美術史のわくを超えて」展開したもので、あらためてリアリズムの世界の広がりを感じさせられたしだいであった。美術についても、本書を同業のK氏（立命大）に見せたところ、「絵が多いですね」と感想を語っていたが（残念ながら、白黒の複製だけだが）、日本でリアリズム文学を論ずる場合、クールベなど限られた画家を最小限度取り上げることがあっても、これほど広大な絵画世界を背景に、同じ時代精神の表現として総合的に論じられたことなぞなかったのではないか。

さらに、著者は、すでに見たように、リアリズムに様式がないとか、単なる表現のコピーであるといったありふれた考えを「はなはだしい単純化」だときびしく批判し、「本当らしさ」以外の面に注意を向ける必要を強調し、事実、上に紹介した第一章では、リアリズムを六つの側面から論じているが、それは単に問題を羅列しただけというようなものでは、およそない。それらは、いずれも今までに―この日本でも―取り上げられなかったことはないが、しょせん断片的にとどまったというのが実情であろう（この紹介者にしてからがそのいい例で、「リアリズムと科学」とか、そのあたりだけに低迷していたのが事実である）。いずれにしろ、以上の諸様相が、単なるエピソードとしてではなく、リアリズムを構成する基本的に重要な要素として正面から取り上げられ、正面から分析し、論じられたことなぞ、これまた一度もなかったように思う。

さて、以上はこのリアリズム論の総論にあたる部分であり、それにたいして続く第二、第三、第四の各章は各論というか、応用問題といった趣を持っている（本当は、こちらのスペースの方がはるかに多いのだが）。残りのスペースは限られているが、以下に後半の要点の紹介に移ることにする。

II

2 十九世紀中期における死

「深遠でまじめなものの平凡化は、十九世紀研究者にとってよく知られた現象である」と、著

者はこの章の初めにあたっている。「が、当時の芸術家や作家たちは、同時代の批評家から、西欧芸術や文学の偉大なテーマ—生と死という超越的な問題—をごく日常的な現実引き下げてしまうというので、よくきびしく批判された」。マネや他のリアリストたち、作家や画家、彫刻家などは、死を描くにあたって、それまで伝統となっていた大げさで高尚化するイメージをすべて放棄し、死という、単純で日常的な行為に新しいイメージを作り出そうとしたのである。十九世紀中期の進歩的な芸術家や作家たちは、その生涯の間に起きた死生観の巨大な変化に敏感に反応したのであり、マルクスやゴンクール、ブルードンのことばに見られるように、リアリストたちの死の描写の背景には、死後の世界といった、宗教色をぬぐい去った新しい見方があり、芸術家の内的衝動は、この変化をことばや絵の具などで描こうとしたのであった。

このような観点から、当時の芸術家や文学者がどのように死と向き合ったかが、具体的例を通して考察されてゆく。まず、芸術家が、思わず、死の床にある愛する人物の外観を記録しておくというのが頻発するテーマとしてあげられるが、ゾラやモネ、ゴンクールなどの例にあるように、死からその超越的な意味をはぎ取り、単なる物理現象に帰してしまう傾向が、共通して看取される。

しかし、時には死のイメージを孤立化してしまうよりも、同時代の生活経験の文脈—生理的や心理的のみならず、また社会的な—の中に埋めこむことによって、十九世紀の芸術家や作家は超越的なかわりを切り離し、死人の無価値と無意味さを想定する。リアリストにとって、死のイメージは、それが起きる文脈のつまらなさに対する執拗な関心によって、現実にも押し下げられてしまう（モーパッサン、ゾラなど）。過去においても、人々は死を恐れ、苦悩し、その準備にはたの人間を巻き込んできたが、しかしながら、死ぬという行為は、それ自体、十七世紀ではそのかなたにある超越的な意味にたいする信仰によって、世俗の雑事を超越し、浄化されていた。十九世紀の作家にとって、死という現実には単に不愉快な肉体の過程にすぎない（トルストイの『イヴァン・リッチの死』を見よ）。

このように、死の諸相が自殺にいたるまで取り上げられ、さらに近代世界を具体的な背景として、死を社会的現実として捉えた例としてクールベの『オルナンの埋葬』が、エル・グレコの『オルガス伯の埋葬』などと比較して論じられている。

さらに、十九世紀中期での歴史画の問題その他（『ボヴァリー夫人』におけるヒロインの、擬似的宗教体験など）に言及したあと、著者は、超自然的なものや超越的なものとの関連を、かつてはそれらが本質的な要素をなしていたテーマから排除することによって、リアリスト系の芸術家たちは事実上新しい絵画のジャンルを作りあげていたのであって、それは「宗教的ジャンル」、あるいは「宗教的社会学」もしくは「宗教的人類学」とでも呼べるものだろう、という。

ところで、死は単に、伝統的に終りというだけではなく、始まり、死後の世界への通路、すなわち天国か地獄に終る結果への実存的な入り口であった。この古くからの二分法を現代的に焼き直し、十九世紀を、既成の天国と地獄を世俗化したものというイメージで見る素朴な傾向が一面において見られるが、十九世紀中期の社会的窮乏あるいは個人の絶望の描写や叙述からは、そんな立場は姿を消し、地球上の特定の社会階級に加えられた、内在的な苦悩と不正にたいして生まれた新しい関心は、超越的な、永遠の報いと罰という神学的な図式の拒絶の上に成り立っていた

といってよいだろう。そしてこの時期の偉大な改革者、芸術家、作家は宗教的地獄観にたいして、この世の地獄は特定の社会的グループや階級に一労働者階級—に、権力者や生産手段を有する人間たちによって一方的に押しつけられたものとし、その改善を究極の大衆行動や革命に求めて行くのはよく知られているとおりである。

このように死は、具体的な社会的状況の中で、死ぬという事実上の経験として描かれて行き、信仰の伝統的なイメージと構造は古い支配力を失ってゆく。今、この場の事実に限るというのは、宗教の、人心にたいする力の衰退の表現だが、それは、もっと高いレベルで、フォイエルバッハの新しい世俗主義と、西欧文明の導きの光りとしての人間のイメージ—社会的なコンテクストにおける—を神のイメージに代置しようという情熱的な主張の呼びかけに、その予言的な発言を見出したのである、としてこの章は結ばれている。

3 時代に遅れてはならない リアリズムと同時代性の要求

著者は、まず、同時代性の要求を十九世紀リアリズムの核心そのものではないが、中心問題の一つとしてあげているが、その理由を続いて聞くことにしよう。

ドーミエ自身のものと認められている数少ない宣言の一つ—「時代に遅れてはならない」—は、若いマネによって繰り返され、フランス本国でのゴンクール兄弟、ゾラ、フローベール、モーパッサンといった先進的な作家のアプローチの基本となったのみならず、クールベを中心とする戦闘的なリアリズム運動の合いことば、六十年代、七十年代におけるマネやパティニョル・グループをめぐる革新的な流れの基本的な前提、ラファエル前派の一部の人間や、ドイツ、イタリア、アメリカ合衆国その他の地での、リアリズム運動のいろいろな支持者たちへの挑戦となった。

「芸術家は、その時代に遅れないようにという忠告は、もちろんリアリストたちの発明ではない」。この立場の先取りは、早くも十七世紀フランスの『新旧論争』に見られるが、それが望ましいことであるだけでなく、積極的な利点と考えられるようになったのは十九世紀初期のロマン派の理論の到来をまつてのことであり、この要求の反響は、世紀の最初の三分の一の間、シェリー、ハズリット、スタンダール、ドラクロアの例に見るように、ヨーロッパ中に見出される。かくて同時代性の要求は、本質的にリアリズムのというよりは、むしろロマン派の主張であった。そしてリアリズムの理論と実際において、より限られると同時に、より具体的な意味をおびることになる。

とはいえ、同時代性の観念自体、複雑であり、テーヌのいう通り、芸術家や作家はいやおうなく同時的であることを強いられている以上、上のような忠告は不必要であるといっても正当化できようが、他面「時代におくれるな」という主張が、命令として表現された、単なる自明の理以上のものであることも明らかであろう。

「一般的にいて、芸術家や作家に利用できる、時代におくれない方法が三つある」。その一つは、時代の理想や願望を、伝統的な形式の象徴的あるいは寓意的なレトリックで表現しようと試みることであり、第二に、その時代の特徴的な経験、事件や習慣と正面から対決し、それらを真剣で理想化をほどこさず具体的に表現すること、第三には、芸術面で時代におくれないことは、實際上その時代に先んじていることとみなす—いわゆる前衛の立場である。ところで、「時代にマッチする」ということは必ずしも簡単ではなく、リアリストたちにとって第二の同時性のあり方が、唯一の有効なアプローチであったことは明らかだ。このようにして、かれらは過去の壮大なレトリックや仰々しいテーマは近代生活に関連がないと感じ、いずれもしりぞけて新しい、あるいはこれまで無視されてきた近代世界の経験の領域に向かっていった。労働者の運命、中産階級の生活、近代女性とくに売春婦、鉄道に産業、近代都市と、そこでいとなまれる生活など、そういった同時代の生活のテーマのうち、労働ほどフランスのみならず、他のどの場所でも—近代の経験の縮図そのものと感じられたものはなかったし、またこれほど具体的で切実なものもなかった、として、著者はそこから考察をすすめて行く。（なお、以下の部分については小見出しだけあげることにする）。

英雄としての労働者万歳

田舎と都会の間で：戸外の問題

都市環境：態度と観点としての都市

4 近代生活のヒロイズム

このことばを、1864年の美術展批評で用いた一皮肉抜きではなかったと推察されるが—のはボードレールであった。そして、同時代の生活をその平凡さ全般にわたって描くという、リアリズムの意図の背後には、実際には近代生活自体に叙事詩的な側面がある、古代のヒロイズムがそれ自身の時代にそなわっていたのと同じく、近代にもそなわった偉大さがあるという考えがつきまっていたのは全く確実である。ゾラなど芸術家は、明らかな矛盾の感覚なしにその作品『パリ』のように、ふつうのものの叙事詩を夢見たのである。先行した芸術家や作家たちのように、リアリストたちは、自分の英雄的なものにたいする意識に相当するものを見出そうと試みた。とはいえ、過去の芸術家とは違ってそれを納得のゆくように事実にもいけば、美化もほどこしてないが、それでも同時に、ふさわしいと思えば、長期的な価値と重要性のある認識を創造するようなイメージで具体化しなくてはならなかった。もちろん、場合によっては近代世界の現実を単に記録するだけで、全く新しくして適当に近代的なタイプの文学的あるいは絵画上の英雄的なあり方が自動的に創造できると考えるリアリストがいた。とはいえ、全体として、そして明かな理由からリアリズムの芸術家たちは、自分たちが自動的にうさんくさく、真実と誠実さというリアリズムの価値に反すると考えるかの偉大さのレトリックに巻き込まれるようなテーマやその取り扱い方は、いかなるものでもこれをさけるのであった。

(以下の部分については、次の小見出しのみをあげる)。

リアリズムの英雄

家族

偉大なるアンチ・ヒロイン：転落した女性

エピローグ

このエピローグは、それぞれ「建築と装飾芸術におけるリアリズム」、「建築と装飾芸術における真実と誠実さ」、「いったい何がリアリズムに起きたのか？」と題する三つの部分から成立しているが、タイトルからも明らかなように、全体として建築と美術の世界に傾斜していて、本書全体のエピローグとしてはいささか違和感がなくもなく、ここでの紹介は省略することにする。だが、全体としてリアリズムについての関心が底流にあることは間違いなく、最後は二十世紀とリアリズム、二十世紀とクールベについて短いが注目すべき論評で終わっていて、これを伝えてこの紹介を閉じることにする。

けれども一と著者はいう一近代派の運動のもっとも断固たる予言者といえども、他ならぬ運動の頂点にあっても、自分たちが二十世紀の初頭にあってもかくも軽蔑し、拒否した瀕死の、まぎれもないリアリズムについて複雑な感情を持っていた。グレースやメチンジャー—1912年の、新スタイルの擁護者—にとって、欠陥はあっても、あらゆる近代の成果に行き渡るリアリズムの衝動を創始したのは実にクールベであった。もちろん、これはマネをかれらがリアリストと呼ぶ意味で、再評価されたリアリズムであり、かれらはさらにリアリズムを二つに分け、印象主義者の「浅薄なリアリズム」を断罪し、それにセザンヌの「深遠な」リアリズムを対置する。しかしながら、アポリネールは同じ1912年に、キュービズム画家について論じ、何の条件もつけずに「クールベは新しい画家の生みの親である」と言い切っている。実に、二十世紀後半のわれわれは、いぜんクールベの始祖としての影響のインパクトと、十九世紀半ばのリアリズム運動が作り上げた視覚と価値における根本的な変化を経験しているのである。

おわりに

さて、冒頭に紹介者の、長年にわたるフランス語、フランス文学の教授と研究のかたわら積んだ、ささやかなリアリズム体験から説き起こし、本題の紹介を終えた今、ノチリン教授のリアリズム論の骨子をおおむね伝えることができたのではないかと考えている。

本書のリアリズム論の特色をあげるとすれば、まずリアリズムの原点に戻って、長年反対者だけでなく、支持者の間でも広く流布してきた、ありふれた考え—リアリズムが「様式」のない、あるいは透明な様式であり、視覚的現実の単なる再現にすぎない、とする—をリアリズム理解の上での障害として、はなはだしい単純化としてしりぞけ、リアリズムについて、それは他のどん

な様式に劣らず単なる現象の反映ではなく、その現象のデータとの、様式としての関係は、ロマン派その他のそれと同じ複雑でむつかしいということを指摘し、その認識をふまえて議論を構築していったということにあるだろう。「重要とはいえ、視覚的現実にたいする忠実さはリアリズムの企ての一側面にすぎ」ず、「これほど複雑な運動についての考えの基礎を、本当らしさだけにおくのは誤り」で、本当のリアリズム理解のためには、もっとリアリズムの他の側面に目を向けなくてはならない。このようにして問題を「芸術史のわくを超えて」、社会的かつ歴史的なコンテキストにおいて展開し、もって十九世紀リアリズムの、近代リアリズムとしての意味と広がり进行を明らかにしているといつてよいだろう。その結果、「古くて退くつな」(?)はずのリアリズムがよみがえり、パノラマのように立体的に立ち現れてくるような印象を受けるが、われわれ文化圏と時代を異にする人間も、リアリズム認識と理解の上でそこから得るものも少なくないはずである。

さて、このように見てきて、あらためて冒頭で触れた、わが国でのリアリズムをめぐる議論に立ち戻るとして、作家にして批評家、大読書家であつて東西の思想と文学に造詣の深かつた故中村真一郎にたいする、この点で極めて示唆に富むインタビューがある（「中村真一郎氏に聞く—21世紀の日本の教養にむけて」、季刊『文学』、第7巻第4号、岩波書店、1996年秋、pp.71—74）。日本の近世知識人と、近代知識人との大きな違いは、かつての知識人の学問は四書五経が基礎になっていて、かれらはそれを丸暗記することから始めたことであり、こうして共通の文化的基礎の上にたつて、蓄積を重ねて学問の発展があつた、と中村はいう。近代に入つて、必要に迫られたにしろ、日本は西欧から—法律にせよ自然科学にせよ—目先の出来上がつたものばかりもらつてきた。そこから学問をはじめている。文学においても同じことで、十九世紀に開国した時、当時の先端的な文学であつたヨーロッパ文学を輸入することから始めたが、いきなり過去の蓄積—ヨーロッパ全体に通じる普遍的教養であつた古典主義—をすべて否定するヨーロッパの風潮をそのままらつた。「これが基礎になつてしまつたことは日本文化にとってたいへん不幸なことだつたと思う」。なにか新しい、人と変わったことを書くという風潮を中村は「根無し草の独創」と呼ぶが、それが日本の近代文化を覆っているのではないか。

一方、ヨーロッパではゲーテのギリシャ的教養にはじまり、リルケやジッパ、ヴァレリーなどすぐれたヨーロッパの作家、実験的な文学者はラテン語を自由に読み、ローマ以来のラテン語の世界から養分を得て作品を作っている。ジョイスにしても、その実験が丸ごとギリシャの古典に拠っていることは周知の通りである。「シュールレアリスムでもいきなりシュールレアリスムということはありません」（下線筆者）。サルトルにしても、かれはプラトン、トーマス・アクウナスを読んで、それで近代の問題にぶつかつて自分の哲学を展開したわけだが、日本ではサルトルを輸入したところから、いきなりサルトルを論じている。フーコーにしても、どのようにフーコーになつていったか、その自己形成を追体験せずにフーコーだけを論じても基礎が不安定だと身につかないのではないか。「ある思想家がいきなりその思想家になるなどということはありません」（下線筆者）。

以上が、日本人が陥りがちなお手軽というか、安直なアプローチにたいする中村の警告だが、リアリズムに戻るとして、「シュールレアリスムでもいきなりシュールレアリスムということ

あり得ない」とすれば、「リアリズムがいきなりリアリズムということはありません」のは今や明らかであろう。それでは、「いきなりリアリズムということにはならなかったリアリズム」、「目先の、でき上がったものとしてもらったのではないリアリズム」とは何か？

ノチリン教授のリアリズム論を読んでいて、あらためて近代のリアリズムが、近代の西欧社会で生まれて、その近代思想と科学思想の直接の影響の下に展開していったことを教えられる思いだが、一方、リアリズムを延長したところから起こった自然主義を論じたP・マルチノが、名著『フランスの自然主義』（1923）で、自然主義の歴史にとりかかる前に十八世紀の百科全書哲学から実証主義にいたる広大な背景を十分に把握する必要を説いてからすでに久しいのである。ついながら、高名な美術評論家のE・H・ゴンブリッチが、この点について、もっと広い文脈で語っているのに参考までに耳を傾けることにしよう。

西欧の自然表現の伝統は、科学に根をおろした技術の上に築かれています。科学的な遠近法、光学、人体解剖学などはすべて西欧のアカデミーの教科課程でそれぞれの役割を果たしてきましたが、これらは紀元五世紀のギリシャの彫刻家の工房で始まり、イタリア・ルネッサンスの巨匠たちによって再生された伝統をあらためて体系化したものにすぎません。

（友部直訳『美術の歩み』（上）収録の「日本語版への序」、美術出版社、1983年、p.6）

このように見てきて、あらためて西欧のリアリズムの広がりや厚味を痛感するしだいが、最初に紹介した日本でのリアリズム理解が示すように、日本ではそのリアリズムを、歴史的背景や歴史的視野をほとんどすっ飛ばして—「根無し草」の気楽さで！—単に現実の表面を写し取る技術ぐらいに矮小化してしまったという感を深くする。

以上、日本のリアリズム理解を近代日本の文化現象として、いわば歴史的・客観的に見てきたわけだが、「はじめに」で引用したように、批評家の吉田は、日本人とリアリズムについて含蓄のある見方を述べていて、これまた示唆するところ大きいといってよいだろう。「あまり飛躍してもいけないが」とことわりながら、かれは「日本人は西洋風リアリズムが苦手なのではないか」と問いかける。リアリズムは日本にももちろんあるが、それは違うものだ。「日本人は見たくないものは見ない癖がある」。これは問題を主体的、心理的にとらえたもので、日本人の側から一歩踏み込んだ見方といえるだろう。（ここで筆者はフランス哲学の権威であった故野田又夫先生が、デカルトについて、デカルトが日本に輸入されて以来、われわれの間でデカルト主義が思想の主流にあがったことは一度もなかったと指摘されていたことを想起する）。

さて、ノチリン教授のリアリズム論の紹介と、フランスを中心とするリアリズムとその日本での受容をめぐる問題について若干の考察をおこなってきた。すでに見たように、この分野での認識・理解は決して十分とはいいがたく、将来のもっとグローバルな試みに期待するほかはないが、その上でこのささやかな仕事は多少の寄与でもすることになれば、紹介者としてこれに過ぎる喜びはない。